PARADOXOS DE UMA CIDADE: O RIO DE JANEIRO POR DOIS FOTÓGRAFOS

Marcelo Eduardo Leite
Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo apresentar parte da produção de fotografias *cartes de visite* brasileiras, em especial as realizadas por dois fotógrafos que atuaram na cidade do Rio de Janeiro na década de 1860.

Palavras chave: Fotografia, Século XIX, Brasil

ABSTRACT

This article aims to present part of the production of *cartes de visite* photographs of Brazil, particularly those conducted by two photographers who worked in the city of Rio de Janeiro in the 1860s.

Key words: Photography, Nineteenth Century, Brazil

APRESENTAÇÃO

Difundida no Brasil pouco após seu reconhecimento oficial, a fotografia rapidamente se espalhou em nosso país. Assim, sua rápida evolução técnica possibilitou novos usos em funções sociais em terras brasileiras. Nesse sentido, as variadas mídias que vão surgindo nos anos subseqüentes, permitem que novos segmentos sejam retratados, pluralizando as representações. Um capítulo importante desta história se dá a partir de 1860, quando se difundem as fotografias que revolucionam os retratos no século XIX, as *cartes de visite*. Específicas para imagens de pessoas, elas fazem com que o jogo de aparências ganhe maior densidade e, por meio delas, vemos alguns exemplos de algumas das formas de representação da sociedade oitocentista em nosso país.

Os trabalhos que analisamos aqui foram feitos por Christiano Júnior e de Insley Pacheco, dois dos fotógrafos inseridos no competitivo universo da fotografia na época, mas que se distinguiram por terem registrado séries fotográficas que mostram seguimentos específicos da sociedade. O primeiro, os escravos de ganho da cidade e, o segundo, a elite local. Mesmo considerando que os dois têm estabelecimentos abertos a qualquer clientela,

é relevante demarcar que cada um deles está em uma região específica da cidade, Christiano na área mais popular e Pacheco na mais elitizada, a Rua do Ouvidor. Isso reflete na predominância deste ou daquele grupo retratado, o que não significa que eles atenderam apenas estes segmentos que apresentamos.

As fotografias que damos atenção neste artigo são as *cartes de visite,* retratos realizados em estúdio e que foram desenvolvidos pelo francês André Disdéri em 1854. Tais fotografias medem aproximadamente 5 x 9 centímetros, tendo como principal inovação o fato de serem produzidas em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas. O que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma série de imagens idênticas, nas quais se explicita a projeção pessoal do retratado. A idéia deste novo produto foi motivada pela constatação de que os elevados preços cobrados pelas fotografias existentes não permitiam que boa parte da população pudesse consumir imagens. Disdéri entende essas variantes e alarga sua clientela, aumentando de forma absurda as encomendas de retratos[1]. As *cartes de visite* permitem que o cliente possa adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais, podendo, inclusive, voltar ao ateliê para encomendar mais cópias. Uma vez com suas fotografias em mãos, ele propagandeia sua imagem elaborada por meio da mediação de um fotógrafo. Como o próprio nome diz, ela é um "cartão de visita". É dada como lembrança e, muitas vezes, trocada entre as pessoas.

Os retratos, com formas variadas de mostrar o modelo, podem ser de busto, meio corpo ou corpo inteiro. E provocam a junção de uma série de elementos mobilizados na elaboração da cena fotográfica. Neles os clientes podem introduzir a sua própria indumentária, trazendo desde objetos cotidianos à roupa do dia-a-dia, ostentando traços da moda, já que os ateliês oferecem vestimentas, muitas vezes inacessíveis aos retratados. Nestas fotografias é grande a importância das composições na sala de poses, notamos, por exemplo, a relevância de uma decoração interna feita no estúdio, com os adereços, painéis de fundo, mobílias e roupas do ateliê. Tais elementos são referências do contexto histórico e ajudam a conhecer a realidade vivida. Os detalhes aparentes, tais como, poltronas, colunas, estatuetas e, ainda, chapéus, bengalas, sobrecasacas e vestidos, são sinais da cultura da época. Numa observação atenta, encontramos, por exemplo, inúmeros painéis de fundo diferentes. O espaço no qual tudo é feito, a "sala de poses", é um lugar onde se estabelece uma série de formas de representação. O observador de hoje, diante de tais

---

[1] FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 69.

leituras da realidade de outrora, compreende códigos e linguagens próprios do universo oitocentista.

Nesse sentido, observar o exemplo brasileiro do uso das *cartes de visite* nos faz relacionar suas formas de representação na sociedade indicando, inclusive, as suas mais graves contradições. As *cartes de visite*, ao atenderem às demandas sociais, reproduzem os valores da nova ordem política e social que o país vive na segunda metade do século XIX. Os indivíduos adentram ao estabelecimento dos fotógrafos para criar uma imagem idealizada socialmente. Muitas vezes a indumentária usada é oferecida pelos próprios ateliês, assim os clientes têm a disposição vestes descosturadas para serem adaptados aos seus corpos, o que evidencia a conjunção entre realidade e ficção, verdade e sonho, imposição social e vontade individual[2]. Tudo isso numa sociedade dividida em universos distintos de homens e de mulheres, de adultos e de crianças -, que tem na moda um dos fatores determinantes para a representação de valores e papéis sociais[3].

Assim, para entendermos a fotografia no Brasil do século XIX, devemos considerar a contradições contidas nas próprias formas de representação das imagens. Neste artigo, lançamos luz sobre dois exemplos de trabalhos que nos mostram aspectos da sociedade oitocentista e, por meio de duas séries fotográficas, buscamos entender como estes registros podem nos mostrar à realidade da época.

Optamos por dois profissionais que nos deixaram imagens de certa forma antagônicas, Christiano Júnior e Insley Pacheco. Nossa opção foi motivada pelo fato dos conjuntos deixados por esses profissionais serem peculiares, já que seus trabalhos e percursos são diferenciados, tanto na vida pessoal, como na profissional. Um detalhe determinante é a localização dos seus ateliês, um na área mais popular da cidade e o outro na mais elitizada (Vide mapa a seguir com a localização dos ateliês de Christiano Júnior e Insley Pacheco). Além disso, trata-se de dois fotógrafos cujo acervo é mais vasto, permitindo uma análise mais completa das respectivas obras, com ênfase nas especificidades de cada um deles.

---

[2] FABRIS, Annateresa. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 21.
[3] LEMOS, Carlos. "A ambietação ilusória", In MOURA, C. E. Marcondes de (org). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 58.



Mapa mercantil do Rio de Janeiro (1870) - Biblioteca Nacional

OS ESCRAVOS DE GANHO NAS FOTOGRAFIAS DE CHRISTIANO JÚNIOR

Nascido no ano de 1832, na Ilha das Flores, arquipélago de Açores, Portugal, José Christiano de Freitas Henriques Júnior se muda para o Brasil no ano de 1855, chegando ao país acompanhado de sua esposa e dois filhos. Inicia a atividade fotográfica por volta de 1860, na Rua do Comércio, em Maceió, Alagoas, onde mantém estúdio até 1862. Pouco depois, em 1863, transfere-se para o Rio de Janeiro, inicialmente atendendo no Hotel Brisson, na Rua da Ajuda, 57-B; um ano depois, ele está no Photographia do Comércio, à Rua São Pedro 69, tendo como sócio Fernando Antonio de Miranda. Em 1865, tem ateliê na Rua da Quitanda 53, desta feita, sozinho[4]. Pouco depois, em 1866, associa-se a Bernardo José Pacheco e funda o ateliê Christiano Jr. & Pacheco.

Seu ateliê é mais um na cidade a disputar a clientela, sendo freqüentado por mais de um segmento social. Mas, o que diferencia o seu trabalho na sua passagem pelo Rio de Janeiro, e o que nos chama mais a atenção, são os retratos da população cativa da cidade.

[4] ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 122.

Realizados no suporte *carte de visite,* as imagens foram produzidas em dois padrões: retratos de corpo inteiro e bustos. Foi em 1866 que o *Almanak Laemmert* anuncia a venda de uma "Variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa"[5]. Sua série, vendida no seu próprio estabelecimento e também na Casa Leuzinger[6]. Tais fotografias eram um produto muito corriqueiro nos ateliês do mundo todo, voltado para viajantes e colecionadores, registravam as curiosidades e exotismos das mais variadas localidades.

Com relação às séries de Christiano, tais imagens espelham as ruas do Rio de Janeiro. Na época que foram feitas a população de negros escravos que trabalham nas ruas da cidade é de 55.000 pessoas, 1/3 do total da população da capital, sendo que, em alguns momentos do século XIX, ela a ser metade da população total[7].

Do ponto de vista comercial, tal modalidade fotográfica é um produto da época, e feito por outros profissionais em nosso país, configurando-se uma modalidade muito difundida. Dentre outros profissionais que desenvolveram trabalhos deste tipo, destacamos Alberto Henschel, em Pernambuco, João Goston e Rodolpho Lindemann, na Bahia, e Felipe Augusto Fidanza, no Pará, mas nenhum o fez com a dimensão do seu trabalho, pois até o momento já foram reconhecidas mais de 100 imagens diferentes[8].

Dentre o material deixado por Christiano, os retratos de corpo inteiro são aqueles que mais nos chamaram a atenção, são neles que vemos os negros executando os mais diferentes ofícios, vendedores de frutas, barbeiros, amoladores de facas, carregadores, entre outros. Estas imagens, vendidas no comércio local, servem como uma espécie de *souvenir* dos trópicos, sobretudo, útil ao imaginário que acompanha os viajantes que por aqui passam. A forma de compor a imagem, deixando quase sempre o fundo sem nenhuma informação, permite que o modelo, no primeiro plano, ganhe destaque. Nas palavras de Bia e Pedro Corrêa do Lago:

> A escolha de fundos neutros e as composições elaboradas impostas pelo artista aos seus modelos, que observam com ar distante, fazem da série

---

[5] GORENDER, Jacob. "A face escrava da Corte Imperial", In AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (organização). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988, p. 31.

[6] LAGO, Bia Corrêa do & LAGO, Pedro Corrêa do. *Os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005, p. 133.

[7] GORENDER, Jacob. *Op. Cit.,* p. 93.

[8] LAGO, Bia Corrêa do & LAGO, Pedro Corrêa do. *Op. Cit.*, p. 133.

> de *tipos de pretos* uma das obras mais notáveis e extensas do mundo neste campo (...)[9].

A inegável a presença de motivação mercadológica ao fazer tais fotografias, é um fato que, a nosso ver, não compromete a importância do trabalho de Christiano Júnior, pois salta aos olhos a forma extraordinária com que ele traduziu em imagens esse segmento social. As imagens mostram por parte dele um engajamento especial, devido a sua grande quantidade de tipos de ofícios mostrados. Nesse sentido, seu trabalho não apenas se destaca em relação à concorrência, colocando um novo produto fotográfico para o mercado, como também constrói um conjunto de imagens que iluminam o cerne da sociedade da capital imperial. Esses homens e mulheres, na sociedade escravocrata, desempenhavam uma infinidade de funções, numa sociedade cuja conotação do trabalho braçal é pejorativa. Vejamos alguns exemplos.

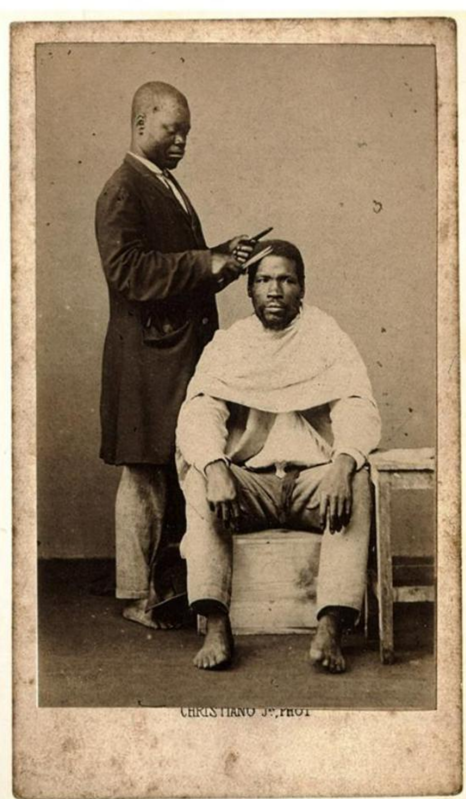


Figura 1



Figura 2

Na figura 1, o retratado é ou representa um barbeiro, personagem extremamente importante na cena urbana e, anteriormente reproduzido em aquarela por Jean Baptiste

[9] *Ibid*., p. 136.

Debret. Aliás, segundo nos parece, é provável que Christiano tenha conhecimento acerca dos trabalhos dos desenhistas e pintores do início do século, já que suas fotografias dialogam de perto com eles. Posando como a totalidade dos modelos, ele está descalço, simbolizando inequivocamente, aos olhos do estrangeiro, sua condição de escravo. Ele veste calça, camisa e paletó; nas mãos vemos seus instrumentos de trabalho, um pente e uma tesoura. Ser assim retratado, manipulando seu instrumento de trabalho, comprova de certa forma a sua habilidade para a profissão, o que indicava alguma distinção, quando comparado a outras modalidades de serviço, tais como carregadores, por exemplo.

Na figura 2 observamos uma vendedora de legumes; usando uma espécie de turbante na cabeça, ela está com um vestido cujo tecido é quadriculado, e, sob este, aparece um de seus pés, denunciando a sua condição de cativa. No seu rosto também vemos as marcas étnicas, cicatrizes simétricas que são sinais de costumes tribais[10]. Em uma das mãos, ela segura um dos seus produtos e, em mais um exemplo de encenação, o menino ao seu lado simula estar adquirindo-o. Possivelmente, a cena transpõe para a sala de poses um pedaço da praça "mercado de legumes", onde as vendedoras se reúnem nas manhãs[11]. É interessante pensarmos que tais fotografias são pedaços da cidade rearranjados no ateliê e, certamente, quando isso ocorre o retratado é, sem dúvida, aquele que compreende com muito mais propriedade o seu próprio universo.

---

[10] GORENDER, Jacob. *Op. Cit*., p. 29.

[11] DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* – Vol 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p. 232.

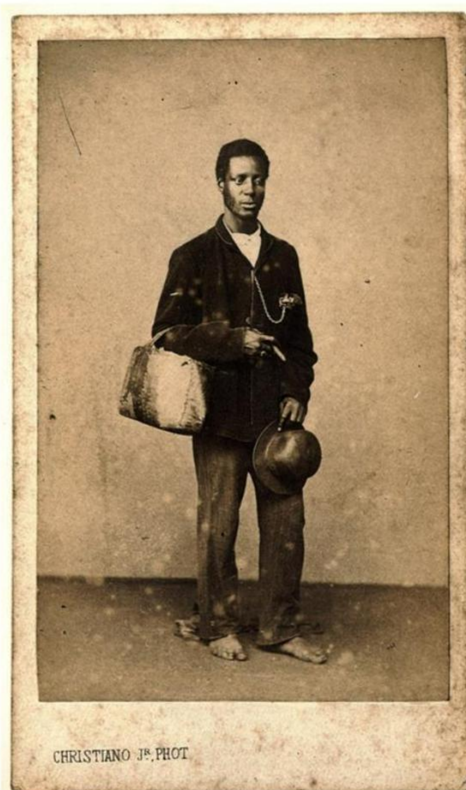


Figura 3



Figura 4

Na figura 3, vemos um homem que veste um surrado paletó e segura numa das mãos um chapéu que, de certa forma, faz uma paródia dos padrões de vestimenta da época. O objeto que ele ostenta é uma sacola, o que pode ser um indicativo de que ele seja um prestador de pequenos serviços, como mensageiros, ou encarregado de pequenas entregas. Interessante é sua roupa, com calças bem postas, paletó de veludo, portando, ainda, um relógio de algibeira, um anel com pedra, chapéu e até um charuto. Mas um detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo[12].

Novamente fazendo uso de certa teatralidade própria das ruas, na figura 4, vemos um casal de vendedores. O homem apresenta uma surrada sobrecasaca, sua calça, da mesma forma, está esfarrapada. O serviço de carregador era um dos mais requisitados; qualquer negociante contava com um ao seu lado, pois só o escravo se presta a esse encargo. Ocupando o espaço das ruas, os escravos assumem a profissão de vendedores ambulantes, dos mais variados tipos de produtos. Alguns senhores passaram a treinar novos africanos na arte de vender, em vez de servirem simplesmente de carregadores,

[12]ALENCRASTO, Luis Felipe (org.). *A História da vida privada no Brasil* – Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 19.

ampliando a exploração destes [13]. Além de carregadores, alguns vendedores também levam cestas sobre a cabeça, outros tabuleiros de madeira ou caixas; escravos de ambos os sexos vendiam de tudo "(...) artigos de vestuário, romances e livros, panelas e bules, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, velas, poções de amor, estatuetas de santos, ervas e flores, pássaros e outros animais (...)[14].

Com relação aos vendedores ambulantes, a figura 4 nos parece ser a que, certamente, demonstra um maior desconforto dos modelos. Parte dessa impressão pode estar ligada à grande complexidade da produção; aliar o equilíbrio dos produtos sobre a cabeça, com certeza, é um complicador, devido ao tempo de imobilidade necessário para tais imagens. Na figura 4 vemos atrás dos retratados, no chão, um pano que cobre a haste de fixação, é possível notar que o homem segura em uma delas com o braço esquerdo, o que fica oculto por estar coberto pelo corpo da mulher.



Figura 5


Figura 6

Na figura 5, o vendedor de papagaios se apresenta ostentando alguns símbolos de *status,* chapéu, paletó e um guarda chuva que, ao servir de apoio, cumpre a função de uma

[13]GRAHAM, S. L. *House and street. The domestic world of servents and masters in nineteenth-century*- Rio de Janeiro. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 146.
[14]Ibid.; p. 141.

bengala. Inclusive, o objeto dá um equilíbrio à cena, ajudando o retratado na sua postura, que se completa por conta do seu olhar direto e seu ar sereno. Mas a carga de informação de alguns objetos também está ligada à referência da sociedade “civilizada”; assim, guarda-chuva e chapéu imprimem uma função simbólica. Porém, o detalhe mais interessante na elaboração de tal retrato está na forma pela qual o fotógrafo faz a ornamentação do ofício representado, ornando-o com aves, dispondo-as em três pontos diferentes. Sendo um deles de forma frontal, possibilitando uma perfeita visualização, que se destaca por se posicionar defronte à sua roupa clara. É interessante a preocupação descritiva do fotógrafo, sempre detalhista na apresentação dos objetos relacionados ao trabalho.

Vejamos o exemplo de uma cena executada fazendo uso de, novamente, uma teatralidade na construção da cena, que remete à vida das ruas. Na figura 6, vemos uma interessante teatralização de um encontro, imagem que mostra como havia realmente um intuito de trazer parte da atmosfera da rua para o ateliê, mas não uma atmosfera qualquer; antes, aquela que mostra um comportamento educado. Como vemos, na maior parte dos casos, suas vestimentas são de corte ocidentalizado, mesmo que um deles vista um chapéu que nos parece ser muçulmano, quem sabe um africano islamizado.

Com relação a essa mesma imagem, a pesquisadora Sandra Koutsoukos salienta o fato da cena ter uma conotação civilizadora, configurando-se numa mensagem que passa ao público consumidor estrangeiro a idéia de uma escravidão “pacificada”, não cruel. Ou seja, não se tratava apenas de retratar as ruas, mas, a execução do trabalho deveria primar pela comunicação de determinada mensagem, contendo um parecer especifico sobre a realidade apreendida[15].

Uma diferenciação necessária é a que deve ser feita e que, a nosso ver, pode promover interpretações equivocadas. Estamos nos referindo à confusão entre a confecção desses retratos e aqueles voltados aos estudos antropométricos, servindo a teses científicas. Tais registros aqui estudados não aderem às formas clássicas de elaboração do retrato, possuindo padrões próprios de produção. Neles, a cabeça do modelo é retratada sempre em duas posições distintas: de frente ou de perfil. Na maioria das vezes, os indivíduos são retratados sem vestimenta, posicionados de pé e com os

[15] KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 138.

braços pendentes ao lado do corpo. O que se pretende é que o registro fotográfico do corpo humano resulte em dados fotométricos extremamente claros, que permitam a obtenção de informações confiáveis e passíveis de comparação. O fato é que as imagens feitas por Christiano não tem a função de controle, antes, são releituras da vida nas ruas do Rio de Janeiro.

Pouco depois de fazer tais registros, por recomendação médica, em 1866, Christiano Júnior deixa o Rio de Janeiro, seguindo rumo ao Sul do país; fica por pouco tempo em Santa Catarina, na cidade de Desterro e em Mercedes, no Uruguai. Contudo, seu objetivo é Buenos Aires, onde, no ano de 1867, se instala à Rua Florida 159.

Na capital da Argentina o fotógrafo inicia uma maciça produção de retratos. Estima-se que foram produzidos por ele mais de 4.000, entre 1873 e 1875. Como prova de seu sucesso, temos o fato dele ter inaugurado outro ateliê, desta feita, voltado ao público infantil. Denominado *Fotografia de La infância*, a casa é, segundo anúncio publicado no jornal *La Prensa*, de 04 de fevereiro de 1875, possuidora de "máquinas instantáneas que permiten sacar retratos de criaturas inquietas y traviesas"[16]. O *Fotografia de La Infância* é destruído por um incêndio, em março de 1875. Porém, foi reaberto logo depois, à Rua Victoria 296, agora dirigido pelo filho Jose Virgilio, que anteriormente havia sido seu ajudante.

Ainda no ano de 1875, Christiano torna-se fotógrafo oficial da Sociedade Rural Argentina e realiza sua primeira exposição pela entidade da qual se desliga, em 1878. Aos poucos Christiano amadurece a idéia de confeccionar um álbum de vistas e, em 1876, lança o primeiro volume da coleção intitulada *Album de Vistas y Costumbres de La Argentina*. Composto por 16 imagens da cidade de Buenos Aires, o álbum possui textos explicativos em quatro idiomas.

No ano de 1877 lança o segundo volume, contando com doze retratos de tipos populares urbanos e com vistas de construções modernas e históricas. No ano de 1878, vende seu estúdio para Witcomb & Mackern, exatamente quando vive seu melhor momento. A opção em largar o ateliê é motivada pelo desejo de continuar a série de álbuns de Vistas e Costumes da República Argentina. O fotógrafo, agora, se atira numa fantástica peregrinação pelas mais variadas regiões do país, entre os anos de 1879 e

[16]ABEL, Alexander & PRIAMO, Luis. "Recordando a Christiano". In *Un País en Transición – Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste*. Christiano Júnior 1867 – 1883. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2002, p. 23.

1883. Passa pelas cidades de Rosário, Córdoba, Río Cuarto, Mendoza, San Juan, San Luis, Catamarca, Tucumán, Salta e Jujuy.

Antes de chegar às cidades, anuncia nos jornais locais que ali prestará seus serviços. Monta seu estúdio associado a um fotógrafo local e, em alguns casos, acompanhado de seu filho. Uma vez instalado na localidade, dá início ao trabalho no ateliê e, paralelamente, desenvolve seu projeto maior: os álbuns de vistas. Sua andança é feita sobre várias mulas, que levam uma parafernália em equipamentos. Seu trajeto e alguns detalhes dessas suas viagens podem ser constatados pelos jornais das cidades por onde passa[17].

As dificuldades financeiras para tocar um projeto tão complexo obrigam-no a pedir ajuda nas províncias que visita, mas nem sempre é atendido. Desta forma, as dificuldades atrapalham seus planos. Sua obstinação e paixão pela fotografia não são suficientes para a conclusão do trabalho.

Christiano Júnior vem a falecer, aos 70 anos de idade, no dia 19 de novembro de 1902, em Assunção, Paraguai. A revista argentina *Caras y Caretas* publica uma nota, na qual informa que ele passou seus últimos tempos pintando fotografias. Quando faleceu, esse homem que a tantos emprestou seus olhos estava praticamente sem nenhuma visão. As imagens deixadas no Brasil por Christiano Júnior testemunham a peculiaridade de seu modo de ver e, sem dúvida, constituem-se na referência incontornável para a reflexão a respeito da história social do nosso país.

INSLEY PACHECO, E AS *CARTES DE VISITE* DA ELITE CARIOCA

Joaquim José Pacheco, mais conhecido como Insley Pacheco, nasce em Cabeceiras de Basto no ano de 1830, entre as serranias da Cabreira e do Marão, às margens do rio Tâmega. Chegando ao Brasil, radica-se inicialmente no Ceará. O período de sua chegada, na década de 1840, permite-nos considerá-lo como um dos introdutores da fotografia entre nós. Pouco depois, como aponta o pesquisador Boris Kossoy, Pacheco veio a divulgar no jornal O Cearense, do dia 17 de maio de 1849, que praticava preços mais baixos que seu antecessor, Frederic Walter. Alertou, também, que se mudaria para a

[17] *Ibid*., pp. 32-36.

cidade de Sobral, num sinal claro, que marca a atividade na época, de buscar nova clientela[18]. Consta que percorreu a região realizando seu trabalho em várias localidades[19].

No ano de 1849, Insley Pacheco parte para os Estados Unidos da América para adquirir conhecimentos na área. Instala-se em Nova York, com um ícone da fotografia oitocentista, Mathew Brady, cujo ateliê situava-se na Broadway.

A convivência com Brady, certamente influencia a estratégia de Insley, pois, ao ser o fotógrafo preferido dos estadistas norte americanos, mostrou um filão profissional interessante. Vale lembrar que foi ele que produziu imagens de Abraão Lincoln, o que foi útil na politicamente. Segundo Flávia Fábio, a estratégia de Insley Pacheco, de estudar fora do país, tem similaridade com a formação realizada por outros artistas, sobretudo pintores, que fazem do intercâmbio uma forma de legitimação da sua atividade[20]. Após seu retorno, ele fica ainda um período na capital cearense; posteriormente instala-se em Sobral e, em 1854, tem endereço em Recife, onde anuncia ter "recentemente chegado aos Estados Unidos"[21]. Parece-nos claro que, depois de voltar Pacheco vem decidido a conquistar um nicho específico da clientela. Após sua volta, ele se anuncia como "discípulo de exímios e habilíssimos professores de New York" e que "empreendeu muitas viagens a vários Estados da União Americana" sempre, com o intuito de cada vez mais se aperfeiçoar[22]. Insley Pacheco muda-se para o Rio de Janeiro por volta de 1854, onde monta estúdio na Rua do Ouvidor.

A transferência dele para o Rio de Janeiro determinou novos rumos para a sua carreira. Entre outras coisas, é quando ele introduz o nome Insley, certamente dando um perfil mais internacionalizado e mostrando grande tino comercial. O nome é emprestado de um de seus mestres em Nova Yorque, Henry Insley. A mudança para a cidade está inserida "(...) num conjunto de atitudes que visam igualar-se aos fotógrafos internacionais num sinal de modernidade e caráter cosmopolita. Intenção que se confirma nos textos de seus anúncios"[23].

---

[18] KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 248.
[19] FÁBIO, Flávia de Almeida. *Um álbum Imaginário – Insley Pacheco* (mestrado em Multimeios). Campinas: Unicamp, 2005, p. 21.
[20] *Ibid*., p. 32.
[21] KOSSOY, Boris. *Op. Cit.*; 2002, pp. 247-251.
[22] I*bid*., pp. 247-251.
[23] FÁBIO, Flávia de Almeida. *Op. Cit.*, p 28.

Outra questão, a nosso ver, muito relevante, é a escolha do local para a instalação do ateliê que, por si só, já é um diferencial. Primeiramente, em sociedade com T. O. Smith e instalado na Rua do Ouvidor 31, entre 1855 e 1863, mudando-se depois para outro imóvel, no número 102 da mesma rua, entre 1864 e 1895[24]. No segundo endereço, o ateliê é cercado pelas principais lojas da capital imperial, dividindo espaço, entre outros, com o estabelecimento de Bernardo Ribeiro da Cunha, na Rua Ouvidor, 80, casa que, além de ser uma "sala de cortar cabelos", vende perfumes das melhores marcas da França e Inglaterra. A leitura do *Almanak Laemmert* das décadas de 1860, 1870 e 1880, nos mostra a visível diferenciação na especialidade de serviços oferecidos na Rua do Ouvidor, sendo ali a centralização da venda de importados e o corredor da disseminação de valores europeus. Ali estão também instalados, no número 116, o Armazém de Instrumentos de Óptica, Physyca e de Musica, de João de Souza Moreira, e o estabelecimento de Costa Real & Pinto, locado no número 98 e que tem "(...) uniformes militares, mantos para cavaleiros e tudo mais pertencente ao seu oficio"[25].

Percebendo todos os paços dados na sua trajetória pessoal e profissional, fica claro que Insley Pacheco realiza um verdadeiro projeto, primeiramente, aprimorando seus conhecimentos, depois, mudando de nome e, ainda, ao seguir o cominho de vários fotógrafos, instalando-se no Rio de Janeiro. Mas, devemos reconhecer que, ao fazê-lo, ele escolhe a dedo a localização. Concordamos com Flávia Fábio, quando ela afirma que a escolha do endereço, o teor dos anúncios e o requinte dos cartões indicam a gana em atender uma clientela de elite. Tal pretensão, ao observarmos o acervo por ele deixado, foi plenamente alcançada. Certamente, além do perfil profissional citado, ele congrega outros atributos, como a formação artística, a experiência em Nova York, elementos que o colocam dentro de um círculo restrito e lhe permitem transitar nos principais grupos da capital imperial[26].

Essa projeção rapidamente o aproximou do imperador, de quem se tornou amigo, em apenas um ano na cidade, já ostentava o título de Photographo da Caza Imperial, recebido em 1855. Na década de 1860, também anuncia ter recebido o Habito de Cavalleiro da Real Ordem de Christo. Essas conquistas configuram-se em ferramentas

---

24 KOSSOY, Boris. *Op. Cit.*, 2002, p. 247.

25 *ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Laemmert. Editora H & H Laemmert. 1866, "Notabilidades", p. 30.

26 FÁBIO, Flávia de Almeida. *Op. Cit.*, 2005, p. 32.

sabiamente utilizadas na manutenção da sua imagem e no alargamento da visibilidade de sua obra[27].


Figura 7



Figura 8

Nas imagens selecionadas, vermos alguns desses retratados, membros do segmento mais alto do país. Nas figuras 7 e 8 vemos as *cartes de visite* do Imperador Pedro II e da princesa Isabel, respectivamente. Ambos, assíduos clientes do ateliê, onde faziam retratos de todos os tipos. Interessante frisar que, toda a família imperial faz uso dos mais variados formatos de fotografia, dos mais caros aos mais baratos, que é o caso da *carte de visite*. Primeiramente vemos em ambas as fotografias a ausência de uso do painel de fundo, o que aumenta o destaque do retratado.

Na figura 7, o imperador veste um uniforme militar, indumentária que dialoga com questões do momento, já que estávamos nos tempos da Guerra do Paraguai. A pose de D. Pedro segue a forma napoleônica, imortalizada pelo pintor francês Jacques-Louis David[28]. Seu olhar é direto para o fotógrafo, ele segura com o braço esquerdo seu chapéu e traz o seu braço direito colado ao corpo. Ao seu lado, uma cadeira e um vaso. Interessante

---

[27] *Ibid.*, p. 30.
[28] BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 87.

notar a maestria com que Insley Pacheco esconde a haste de fixação, que pode ser notada em inúmeros exemplos apresentados anteriormente. Na figura 8, a princesa Isabel aparece numa pose raramente vista, de perfil. Seu vestido preto provoca destaque diante do já mencionado fundo neutro, que nesse exemplo fica ainda mais contundente. Os aparatos cênicos são os mesmos, mas notamos uma pequena mudança na posição da cadeira, bem como o fato da retratada segurar no vaso, ajudando na sua imobilidade. Seu vestido se esparrama pelo chão e as linhas das dobradas passam a idéia de movimento. Certamente ambas foram feitas no mesmo dia, numa visita da família ao estabelecimento.



Figura 9



Figura 10

Nas figuras 9 e 10 vemos dois exemplos da classe política como clientela do ateliê de Insley Pacheco. Na figura 9 vemos João Maurício Wanderley, o Barão de Cotegipe, presidente do senado entre 1882 e 1885[29]. Ele é retratado sentado, numa pose de meio perfil; em suas mãos um livro, sugerindo, mais uma vez, a representação da imagem de pessoa culta. Seu terno e seus sapatos são impecáveis, apontando para o pleno domínio dos valores de representação de *status* da época. Na figura 10, vemos Capitão Tenente Joaquim Antônio Cordovil Maurity, pertencente à Marinha e que posa ostentando traje

[29] Informações dos nomes dos retratados foram possíveis já que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro disponibiliza tias dados na catalogação das fotografias.

militar. Em pé, ele tem a perna direita ligeiramente dobrada, o que dá um ar de relaxamento à cena, contrastando com seu uniforme. Sua mão esquerda segura uma espada, sua farda expõem algumas condecorações. Insley Pacheco dispõe de uma cadeira, ligeiramente apontando para o lado de fora da cena, como em exemplo anterior, ela aparece com parte de sua aparência cortada.

As duas imagens, sem dúvida, passam um ar sóbrio e sério, devidamente engajado na representação pretendida pelos indivíduos em questão.



Figura 11



Figura 12

As figuras 11 e 12, indicam uma demonstração de como os barões transpunham para os seus filhos a mesma pompa ao se fazer representar. Na figura 11, Julio Paranaguá, filho do Marquês de Paranaguá, o menino posa sentado e ostentando ícones pouco relacionados a um jovem, veste um terno preto, dispõe a mobília como um ambiente de trabalho, sobre a mesa, pode-se ver alguns livros. Suas pernas, cruzadas, fazem que a calça recue, mostrando os seus sapatos. Seu olhar é direto para Insley Pacheco. Tendo uma composição bastante parecida, a figura 12 nos mostra o filho do Barão de Cotegipe, ele

veste um conjunto cuja calça é um pouco curta, mostrando seus sapatos. Seu ar é bastante sério, e seu olhar direto para o fotógrafo. O clima é de formalidade. A cadeira é outra, diferente das usadas na imagem anterior, e é indicativo de que a quantidade de mobília oferecida por Insley Pacheco é maior que o que verificamos em outros casos.

Analisando os retratos deixados por Insley Pacheco, notamos que ele criou uma marca diferenciada dentro campo da fotografia da capital imperial, configurando-se, num exímio mediador das formas de representação da elite oitocentista. Com relação a parte do material por ele deixado e aqui analisados, é marcante a grande quantidade grande de políticos e barões, além, é claro, da própria família imperial. Nesse sentido, percebemos que há uma relação de confiança na sua capacidade de mediar tal auto-representação. Desta forma, essa é a maior marca, a de se voltar pra um segmento e para ele proporcionar seu discurso imagético construído na sala de poses.

No ano de 1885, Insley Pacheco começa a trabalhar acompanhado pelo filho, quando seus cartões-suportes ostentam a marca Joaquim Insley Pacheco & Filho, com dois endereços no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor e outro, à Rua dos Ourives. Nestes anúncios, Insley Pacheco estendia o título de Photographo da Caza Imperial ao seu novo sócio, seu filho Joaquim Insley Pacheco Filho. Apesar dessas mudanças, ele manteve como clientes a elite da cidade. A família imperial, por exemplo, continuou como cliente até 1889, último ano deles no país. Insley Pacheco veio a falecer no dia 12 de outubro de 1912, fato divulgado em notas nos jornais Correio da Manhã e Jornal do Brasil[30].

Sua obra fotográfica, disposta em várias coleções, revela um profissional que, valendo-se de uma série de estratégias bem sucedidas, garantiu sua ascensão e a manutenção de seu *status* profissional face à acirrada concorrência do mercado, àquela época. As *cartes de visite* por ele deixadas, e por nós analisadas, se comparadas às outras que vimos anteriormente, dão elementos para que possamos compreender algumas diferenças na expansão desse tipo de fotografia em nosso país. Assim, mesmo tendo seus estabelecimentos abertos ao público em geral, cada um tem a sua característica própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[30] FÁBIO, Flávia de Almeida. *Op. Cit.*, 2005, p. 37.

Nosso objetivo foi o de mostrar por meio de parte dos trabalhos de dois fotógrafos da segunda metade do século XIX, como segmentos diversos da sociedade carioca. Ao buscar compreender os referidos retratos, procuramos, primeiramente, entender como esse processo de produção tem a sua lógica específica. Nossa proposta também objetivou a análise do papel dos fotógrafos como mediadores de variadas formas de representação dos mais diversos segmentos da sociedade, o primeiro, Christiano Júnior, fazendo uso de um grupo social, porém com o objetivo de atender uma demanda do mercado, o segundo, Insley Pacheco, sendo a ligação entre um segmento específico da sociedade, a elite, e fazendo do seu ateliê espaço para suas representações.

Ainda, ao observarmos tais imagens notamos que, mesmo estando presas a padrões bem definidos de produção, elas nos mostram algumas diferenças quanto ao conceito da elaboração das mesmas, principalmente devido às condições de produção e às perspectivas dos próprios retratados. Isto posto, as imagens estudadas neste trabalho configuram-se numa janela privilegiada pela qual pudemos observar, além das técnicas de elaboração de tais fotografias, a diversidade da própria sociedade brasileira.

Instituições pesquisadas:

Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro RJ

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - Rio de Janeiro RJ

Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro RJ